

Vol. 1, N.º 50 (abril-junio 2016)

De la vida, la muerte y otras trivialidades

Gelly Genoud

Facultad de Ciencias Sociales;
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Analía Lorena Meo

Facultad de Ciencias Sociales;
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Francesca Capelli

Facultad de Ciencias Sociales;
Universidad de Buenos Aires (Argentina)/
Universidad de Bologna (Italia)

Resumen

En este ensayo se analizaron tres diferentes modelos de prácticas rituales alrededor de la muerte en producciones audiovisuales contemporáneas. Las autoras plantearon como punto común la estructura ficcional de la realidad, o sea entenderla como la construcción de una narración alrededor de una verdad indecible como en este caso es la de la muerte. Los casos de estudio elegidos fueron tres tematizaciones diferentes –que se transforman en prácticas performativas– acerca de la relación del hombre con la finitud: los velorios simbólicos efectuados por los hijos de desaparecidos que nunca recuperaron los cuerpos de sus padres, los dos films de Cesar González *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) en donde se analiza los ritos en torno a la muerte. Y por último, en el capítulo siete del anime *Kanamemo* (2009), se estudió el ritual de conmemoración de los muertos a través de la celebración del *Obon*, una costumbre de origen budista que se ha arraigado en la cultura japonesa. Se realiza un análisis comparativo en búsqueda de regularidades y rupturas que den cuenta del entramado de relaciones e influencias culturales, políticas, religiosas y el papel de las industrias culturales en las representaciones de la muerte.

Palabras clave: muerte; representaciones; prácticas rituales.

Artículo recibido: 19/04/16; **evaluado:** entre 20/04/16 y 20/05/16; **aceptado:** 16/06/16.

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente.

Berger, 2000: 16

Este texto y la historia que lo acompaña están atravesados por la muerte, su representación y negación. En el sentido que no se trata simplemente del tema principal, sino del elemento constitutivo de su entramado, el dispositivo que permite al relato de ser narrado. Mejor dicho, de narrarse.

El año pasado, las tres autoras propusieron en el XIII Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación (ENACOM), una ponencia con el título “Aproximaciones a las representaciones de prácticas rituales en torno a la muerte en productos culturales contemporáneos” que pretendía analizar tres diferentes modelos de prácticas rituales alrededor de la muerte en producciones audiovisuales contemporáneas. Los casos de estudio elegidos eran tres tematizaciones diferentes –que se transforman en prácticas performativas– acerca de la relación del hombre con la finitud. Las autoras planteaban como punto común la estructura ficcional de la realidad, o sea entenderla como la construcción de una narración, de un relato alrededor de una verdad indecible como en este caso es la de la muerte.

La propuesta presentada en el Encuentro, fue aceptada y el resumen fue subido a la página Web en la espera de la ponencia completa. Mientras tanto, la madre de Francesca Capelli, que vivía en Italia, fue internada (moriría en el plazo de unas semanas). La autora tuvo que dejar todo un día por el otro y viajar de urgencia a Italia y quedarse el tiempo necesario, así que el grupo renunció a escribir y presentar la ponencia. Sin embargo, el *abstract* quedó en la Web, de una manera se inmortalizó, mejor dicho se transformó en un non-muerto. La muerte real de una persona se hizo responsable de la non-muerte de un trabajo que nunca vio realmente la luz.

El tema del resumen fue considerado interesante por otros investigadores, porque las tres autoras de vez en cuando, en los últimos meses, han recibido correos donde se les pide el texto completo. En chiste, ellas suelen repetir que nunca tuvieron más éxito por algo que no existe.

Así, casi en chiste, las tres autoras decidieron transformar la ponencia en ensayo y prometieron enviarlo después de la publicación, a los investigadores interesados. En chiste, pero no totalmente. Porque escribir el texto dejado incompleto el año pasado se transforma, para

Francesca Capelli e, indirectamente, para las otras dos autoras, en una práctica ritual-performativa acerca de la muerte de su madre. Un trabajo de duelo. Para salir del duelo. Un poco como fue escribir para Renato Rosaldo, que perdió a su mujer Michelle durante un trabajo de campo compartido:

En 1981, Michelle Rosaldo y yo empezamos a hacer investigación de campo entre los ifugaos de Luzón, en Filipinas (1). El 11 de octubre de ese año, Michelle caminaba con dos compañeros ifugao por un sendero, cuando perdió el equilibrio y cayó veinte metros abajo a las aguas de un torrentoso río. Inmediatamente, cuando hallé su cuerpo, me puse iracundo. ¿Cómo pudo abandonarme? ¿Cómo pudo ser tan torpe para caer al precipicio? Intenté llorar. Sollocé, pero la ira impidió que brotara cualquier lágrima. Menos de un mes después, describía este momento en mi diario con las siguientes palabras: “me sentía como en una pesadilla, todo el mundo en torno a mí se expandía y contraía, jadeando la vista y las vísceras. Al bajar, encuentro a un grupo de hombres, tal vez siete u ocho, de pie, en silencio; suspiro profundo repetidas veces y sollozo, pero no hay lágrimas”. (Rosaldo, 2010: 30)

Como relata el autor mismo, sólo quince meses después la muerte de la mujer pudo nuevamente empezar a escribir antropología. Pero con una mirada diferente:

En el caso que nos ocupa, nada había en mi experiencia que me permitiera imaginar la ira que puede existir en el dolor por la pérdida de un ser querido, hasta después de la muerte de Michelle Rosaldo en 1981. Sólo entonces me hallaba en posición de entender la fuerza de lo que me dijeron en repetidas ocasiones los ilongot sobre la aflicción, la ira y la cacería de cabezas. (Rosaldo, 2010: 40)

“Después de la muerte de Michelle Rosaldo, por ejemplo, descubrí de un día para otro ‘la invisible comunidad de los deudos’, frente a la de aquéllos que no habían sufrido mayores pérdidas. (Rosaldo, 2010: 50)

Retomar un trabajo sobre la muerte, interrumpido por la muerte de su propia madre, evento que había congelado en un limbo el trabajo mismo, no puede ser indiferente a la autora directamente involucrada y a sus compañeras y tampoco a los lectores, así que consideramos trascendente blanquear y compartir esta circunstancia que nos acerca al tema de nuestra investigación.

Es

decir:

1) capítulo siete del *anime* (アニメ animación japonesa) *Kanamemo* (かなめも, 2009), donde se estudia los espacios y la interacción en un ritual de conmemoración al espíritu de los muertos a través de la celebración del *Obon* (お盆) también llamada (盆 *Bon*), una costumbre

de origen budista que se ha arraigado en la cultura japonesa y que “funciona” como una ocasión en la cual se produce la interacción social con la comunidad, por ello hablamos de procesos de socialización; 2) velorios simbólicos efectuados por los hijos de desaparecidos que nunca recuperaron los cuerpos de sus padres: sepelios en ausencia del cuerpo o de los restos; 3) dos films del escritor César González *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) en donde se analiza los ritos en torno a la muerte.

Guiadas por la cita de Jacques Lacan (1975) “la verdad tiene estructura de ficción”, las tres autoras realizan un análisis comparativo en búsqueda de regularidades y rupturas que den cuenta del entramado de relaciones e influencias culturales, políticas y religiosas, del papel de las industrias culturales, también denominadas como industrias creativas, en las representaciones de la muerte. En el trabajo, también se investiga el papel que juegan los procesos de socialización en la construcción de subjetividades capaces de superar los respectivos duelos.

También tenemos en cuenta la lectura de Sigmund Freud hecha por Terry Eagleton (2006) en “La estética como ideología”, donde se plantea que:

Placer, juego, sueño, mito, escena, símbolo, fantasía, representación ya no pueden ser concebidos como asuntos secundarios, adornos estéticos respecto a los asuntos propios de la vida, sino que hunden sus mismas raíces en la existencia humana, en lo que Charles Levin ha denominado <<la sustancia primitiva del proceso social>> (2). (p. 335)

Cabe subrayar que nos referimos al término representación así como lo plantea Carlo Ginzburg (2000):

[...] los maniqués de cera, de madera o de cuero que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los soberanos franceses o ingleses con el lecho fúnebre vacío y cubierto por un lienzo mortuario que aún más antiguamente ‘representaba’ al difunto soberano. La voluntad mimética presente en el primer caso estaba ausente en el segundo, pero en ambos se hablaba de ‘representaciones’. (p. 85)

Celebrar el espíritu de los antepasados

La celebración del *Obon* (お盆) o (盆 *Bon*) es una festividad que no tiene una fecha exacta ya que la misma

depende en algunas regiones del calendario lunar y por lo tanto se festeja del 13 al 15 del mes de julio y en otras regiones con el calendario solar, la festividad sería celebrada del 13 al 16 de agosto.

Este rito de conmemoración lo clasificamos dentro de los rituales de crisis vitales (nacimiento, pubertad, muerte) siguiendo la clasificación efectuada por Victor Turner (1980) acerca de los rituales ndembu. En esta oportunidad no se hace referencia a una ceremonia funeral, aunque sí se mencionan los espíritus de los muertos y su visita a los vivos.

En el capítulo analizado, podemos destacar tres espacios geográficos. Por un lado, el cementerio es representado como un lugar espacioso, rodeado por la naturaleza en el cual se sitúan las lápidas denominadas “Piedras de buda”. En ellas se encuentran las inscripciones de los nombres de la familia y de los integrantes que residen allí. Generalmente, los objetos que pueden hallarse como pertenecientes al altar son: el estante para el incienso en donde se suelen colocar ofrendas de comida o bebida que le gustaban al difunto, jarrones para ubicar las flores y el epitafio del fallecido con sus datos (nombre, edad fecha de nacimiento y muerte). Asimismo, en algunas oportunidades, cuando las tumbas no son tan sencillas como las de la imagen representada en el *anime* (アニメ), podemos observar la “incorporación” de farolas (para eliminar las vibraciones negativas del lugar) a los costados de la piedra de buda.

Con respecto a los gestos, comportamientos y emociones, vemos a una joven delante de una de las tumbas en una posición de rezo y de respeto hacia el espíritu del fallecido hacia quién va dirigida su plegaria. Sus ojos cerrados en señal de concentración y de liberación del mundo exterior, fijando su atención en el rezo. Consideramos a las emociones como lo hace Michelle Rosaldo (2011), es decir, como “[...] pensamientos *encarnados/in-corporados* (*embodied*). [...] Los sentimientos no son sustancias a ser descubiertas en nuestra sangre sino prácticas socialmente organizadas por historias que nosotros actuamos así como contamos.” (pp. 90-91). Además, en la misma imagen se observa a una joven con una ofrenda de flores.

En la siguiente escena, Kana –la protagonista– les comenta a sus amigas y compañeras de trabajo cómo celebraban la conmemoración del *Obon* (お盆) cuando sus padres aún vivían:

Yume: _Oye, Oye. Kana-*chan* (3) ¿cómo conmemoraban el *Obon*, en tu familia?

Kana: _ Este, era normal. Por la mañana quemábamos *ogara* [蒸] en la entrada de nuestra casa [...]. [蒸 *Ogara* son] unos tallos largos de color blanco, los cuales se queman sobre el piso o en una cacerola en el frente de la casa [...]. Se les da la bienvenida con fuego y además ponemos frutas y verduras en modo de ofrenda a los espíritus [...].

Saki (Diri): _ Muy bien, Yume y Yuki vayan a buscar los alimentos. Hinata ve a buscar las flores, ¿está bien?

Yume, Yuki y Hinata: _ ¡Bien!

Saki (Diri): _ Kana y Haruka, preparen el santuario para el *Obon* [蒸] [...]

Saki (Diri): _ Por cierto, Kana ¿Tienes la tabla mortuoria y un retrato?

Kana: _ Sí. No es una foto pero es un dibujo que hice en la clase de arte. (Takayanagi, capítulo 7, 2009)

El segundo espacio en dónde se celebra este ritual, es en la intimidad del hogar junto con sus compañeras y amigas. Como se manifestó en la cita, se arma un altar en donde se colocan los siguientes objetos: el retrato del fallecido (en este caso es la abuela que crió a Kana), las frutas, vegetales, flores, *sake* (酒 bebida alcohólica japonesa hecha a partir del arroz), el jarrito y la taza para tomar la bebida. En este caso, el rol activo en el ritual lo tienen todas las participantes aunque el rol central es para Kana que es la que enciende la fogata y quién pone el retrato de su abuela fallecida. Las otras chicas, en estos momentos, tienen un rol más bien pasivo y de observación. Reciben de ese contexto pero no generan.

Haruka: _ El *Obon* [蒸] es el momento en que el fallecido vuelve a este mundo. Es por eso que le damos la bienvenida y pedimos que “llegue rápidamente”, es por eso que le preparamos un caballo veloz [pepino]. Pero, por otro lado, cuando es el momento de la despedida quieres que se vaya lo más lento posible así que le das una vaca [berenjena]. (4) (Takayanagi, capítulo 7, 2009)

Una vez que culminan de armar y organizar el altar casero y que Kana prende la fogata, llega el momento del tercer espacio en el que es desarrollado el ritual conmemorativo. Este lugar es la feria en donde se realiza el festival y el proceso de socialización más amplio, ya que, esta festividad no se caracteriza por la tristeza sino por la alegría de la vuelta de aquellos seres queridos perdidos tiempo atrás. Todas las personas del poblado concurren a los distintos puestos de la feria, participan en juegos, compran manzanas acarameladas, bolas de algodón azucarado, *takoyaki* (たこ焼き o 蛸焼 bola de harina de trigo y trozos de pulpo) y disfrutan de los fuegos artificiales. La vestimenta utilizada para la ocasión son los *kimono* (着物 vestimenta tradicional japonesa) de verano llamados *yukata* (浴衣), que se caracterizan por sus estampados coloridos y por ser sencillos. A este atuendo se agregan las sandalias para completar la vestimenta en este tipo de evento. En esta instancia tanto los gestos como los comportamientos son relajados. Para finalizar el festival se prende el fuego de despedida

(送り火 *okuribi*) y los familiares se despiden de los difuntos quemando papeles amarillos que simbolizan el dinero del otro mundo para que vuelvan sin problemas (este final no es representado en la animación), aunque si se hace referencia a la vaca representada por la berenjena que es ubicada en la habitación de la protagonista dando fin a la festividad y como despedida de su abuela.

Honrar a los muertos: Antígona *reloaded*

¿Cómo se elabora una muerte “non muerte”? ¿Cómo se cerraría el duelo sin poder honrar a los muertos, como bien había entendido Sófocles, escribiendo “Antígona”, 442 años antes del comienzo de la era cristiana?

Para contestar a esta pregunta elegimos comparar dos cortometrajes realizados por hijos de desaparecidos, que formaron parte de la muestra fotográfica de Lucila Quieto “Filiación”, organizada en 2013 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. El primer video, de Leopoldo Tiseira (5) registra lo que hace el autor cuando, con su familia, fue convocado por el Instituto de Antropología Forense para el reconocimiento de los huesos su padre Francisco. Leopoldo filma un encuentro no con un cuerpo, sino con restos. “Tiene tu dientes... No hay duda... Igual, igual a papi” dice la madre refiriéndose al otro hijo, cuya semejanza con el padre es asombrosa. En el minuto 6’ 00” la mujer mide la nariz al hijo y al cráneo de marido, comprobando la similitud. Ella acaricia continuamente el cráneo, un gesto que la transforma en una Antígona del siglo XXI, que desafió el poder y no se detuvo frente a la prohibición de buscar a los muertos. Recuerda el cuidado con que el protagonista de *El hijo de Saúl* (ganadora del Oscar 2016 como mejor película extranjera) lava al cuerpo del chico que declara como hijo suyo, para prepararlo a la sepultura. El corto después de mostrar una selección de fotografías de Francisco, termina con la entrega de los huesos a la familia, adentro de una pequeña caja de madera que se convierte simbólicamente en urna funeraria que marca con su contenido el pasaje desde el limbo de la desaparición al estatus de víctima.

Como enterrar a un padre desaparecido es una *performance* grabada el 2/11/2011 en el cementerio porteño de Flores por Mariana Corral, hija del desaparecido Manuel Javier Corral (6). En este caso, la ausencia de un cuerpo crea un vacío, físico y simbólico que hay que llenar de alguna manera. Mariana y sus amigos, como Antígona, desafían el tirano. Lo hacen a su manera, consumando un picnic en el pasto del cementerio, riendo y charlando, como si llenar el estómago aliviara el sentido de pérdida y de vacío. Los platos de cartón son forrados con cartas, fotografías, postales que ayudan reconstruir su personalidad y a hablar de él. Al final

estos recuerdos terminan en una caja-urna, juntos con otras pertenencias del desaparecido (su DNI, papeles, etcétera.) y parte de la comida del picnic, como si se tratara de las ofrendas votivas con las cuales se daba sepultura a los notables de la antigüedad clásica (7).

[Los dos cineastas], en sus obras inscriben un 'yo' narrativo, asentado en la supuesta 'verdad' de la experiencia y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanos o de herederos de padres que se inscribieron con su muerte en la historia; otra, la identidad de cineastas o autores, con la que se muestran a sí mismos en la imagen y en el relato como mediadores de lo narrado, más allá de que la potencia (icónica y sonora) con la que plantan ese 'yo' autoral sea socavada, en mayor o menor medida, por la fragilidad y el minimalismo que sustentan en relación a la verdad de la Historia. (Amado, 2009: 163)

¿Qué tienen en común estos dos trabajos aparentemente especulares? Dónde en uno hay un cuerpo callado, en el otro una ausencia que grita. Sin embargo, en ambos "[...] la historia ya no nace de ese encadenamiento causal de acciones 'según la necesidad o la verosimilitud' teorizado por Aristóteles, sino de la potencia de significación variable de los signos y de los ensamblajes de signos que forman el tejido de la obra." (Rancière, 2005: 184)

La imagen de la mujer que mide la fosa nasal de su marido y la compara con la nariz de su hijo, así como el grupo de amigos que comen y charlan en el pasto del cementerio como lo harían en un picnic en el delta de Tigre son ambas imágenes que queman. Queman "[...] por el *dolor* del que ha surgido y que ella a su vez produce en quien se tome el tiempo de involucrarse." (Didi-Huberman, 2008: 52)

Son "imágenes intolerables", como diría Rancière, mejor dicho son vicarios de las verdaderas imágenes intolerables: el secuestro y la desaparición de dos personas y su asesinato. Y la mediación de lo simbólico en el cortometraje de Marian Corral (representado, en ausencia de un cuerpo, por lo objetos personales de su padre) no alivia. Porque sabemos que lo que está atrás es "demasiado real, demasiado intolerablemente real" (Rancière, 2010: 85). Si a Leopoldo Tiseira no le queda otra que enfrentarse a lo *demasiado intolerablemente real*, Mariana Corral elige la sustitución.

Pero estas imágenes logran el salto de calidad. No se limitan a ser aullido de dolor por dos vidas cortadas, por un duelo que no se cierra, por un cuerpo que no vuelve. Ellas tal vez producen un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver más cerca. Hablo aquí de curiosidad, más arriba he hablado de atención. Esos son, efectivamente, afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra

política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos. Ésta podría serla conclusión en suspenso de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes” (Rancière, 2010: 104).

Pero hay algo más. Porque gracias a la mediación de un espacio simbólico intrínseco a toda creación artística, estas imágenes de *insoportables* se convierten también en imágenes *pensativas*:

Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia [...] entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble y la imagen concebida como operación de arte. (Rancière, 2010: 106).

Eso puede ser el nuevo punto de partida por la construcción de una imagen que sea algo nuevo, el producto de una interacción –a veces conflictiva y ambivalente– entre subjetividades: el autor y el espectador “emancipado”. Y entre ellos las imágenes mismas: cada una un mundo coherente, autónomo, soberano.

La ruptura del orden, la muerte como lección

El eje con el que pensamos nuestro trabajo es suponer que la realidad posee una estructura ficcional, es decir entenderla como la construcción de un relato alrededor de una verdad indecible que es la muerte. En este apartado analizaremos los sentidos en torno a ella que se articulan y expresan en las producciones audiovisuales de César González, *Diagnóstico Esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014). Entendemos las producciones fílmicas como productos de la cultura que expresan y contribuyen a dar sentido a las prácticas sociales. En ambas películas el realizador intenta mostrar las dificultades cotidianas, de la vida en los sectores marginales de la ciudad Buenos Aires, donde todo proyecto parece reducirse a afrontar la existencia que siempre es cuesta arriba. Se trata de relatos del microcapitalismo, como le gusta decir a su realizador. A diferencia de otros films englobados en lo que se dio en llamar Nuevo Cine Argentino, que inaugura la película *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano, 1998) donde el tono de la narración pareciera el de una catástrofe, es decir lo inevitable: “La

estructura narrativa del film configura una temporalidad de la repetición que menoscaba la posibilidad de transformación del mundo objetivo, cuya representación arrasa con sus héroes y somete las acciones de éstos a leyes que los exceden.” (Torre y Abadi, 2007: 2), las películas de González no se inscriben en la lógica del fatalismo, los protagonistas están inmersos en una realidad compleja pero pueden elegir.

Encontramos cierta continuidad en las historias que narran las dos producciones audiovisuales analizadas, como así también con las obras poéticas de César González y la revista *¿Todo Piola?*, producida por él entre 2011 y 2014. El propio González consideraba a la revista como creadora de cultura marginal. En todas estas producciones culturales, aparece la villa, el esfuerzo, la evasión y la muerte. Es que la muerte, en la cultura marginal configura un sentido propio al que intentaremos acercarnos en este apartado. Los *films* abordados son la historia de jóvenes que luchan diariamente por sostener una vida definida por la carencia.

En *Diagnóstico Esperanza*, la historia gira entorno a los hilos que conectan el mundo del delito y el mundo de la legalidad; es una película posmoderna, coral podría decirse, donde varias voces relatan vidas simultáneamente. La historia de un comerciante de clase media que arregla con un policía para que lo asalten, se cruza con la madre transa, movilizan la trama de la ficción junto con la violencia y la marginalidad. Los protagonistas, casi excluyentemente niños y jóvenes, se convierten a sí mismos en pibes chorros. Policías que cobran por proteger a comerciantes, comerciantes que se asocian a policías para entregar familiares adinerados, familias marginales que venden droga y compran la complicidad de la policía, pibes marginados que encuentran en la droga un refugio donde soportar la vida y policías que utilizan a pibes marginales para que cometan delitos. Los hilos conectores entre integración y exclusión quedan a la vista. La desigualdad y la invisibilidad son el eje del relato, no lo inevitable y fatal.

En *¿Qué puede un cuerpo?*, el relato se centra en dos historias, la de un joven que se gana la vida juntando cartones y desperdicios como forma de obtener dinero que le permita sostener los gastos diarios y la crianza de su hija; y la de otros jóvenes que encuentran la manera de sobrellevar la vida cometiendo asaltos. Ambos modos de llevar adelante la existencia se cruzan constantemente; los jóvenes comparten estética, prácticas, consumos, amistades, espacios y anhelos. Las condiciones de explotación y trabajos precarios son también la contracara de un mundo que asoma en las orillas de la ciudad y de la sociedad.

En los cuerpos se pueden observar claramente los dos mundos que construye González en sus *films*, el de los incluidos y los excluidos, el de la cultura marginal y de la cultura integrada; tatuajes, corte de pelo rapado en las sienes, ropa deportiva, gorritas, cadenas, medallas y pulseras brillantes, gestos y miradas los protagonistas que delinean dos mundos bien

diferenciados: el de la ciudad y el de la villa. En la villa será en donde los lazos de solidaridad aparecerán siempre en primer plano.

En estos relatos fílmicos analizados observamos que la muerte aparece como aleccionadora, como consecuencia del delito. Morir en un enfrentamiento con “la gorra”, la misma que pasa los datos sobre los delitos a cometer, es un riesgo que es mejor evitar.

Norbert Elias (2009) consigna cuatro actitudes sociales posibles de afrontar que la vida tiene un fin. Según el autor la forma más antigua y más frecuentes sería la idea de una vida posterior en común con los muertos. La segunda consistiría en evitar el pensamiento de la muerte: ocultarlo, reprimirlo. La tercera forma de afrontar la muerte sería la creencia de la inmortalidad personal, “otros mueren, pero yo no”; creencia que registraría una fuerte tendencia en las sociedades desarrolladas. Y por último, existiría la posibilidad de mirar a la muerte de frente como un dato de la propia existencia, y acomodar nuestro comportamiento para con otras personas para que el final sea lo más liviano y agradable posible, cuestión que según el autor apenas se plantea en la sociedad en general.

El historiador Philippe Ariès (2011), coincidirá con Elias (2009) en la idea de cierta tendencia a ocultar la muerte en la sociedad occidental. Según Ariès (2011) en la cultura occidental cristiana se opera un cambio en las actitudes hacia la muerte que dominará la cultura hacia el siglo XX. Se pasará de una “muerte domada”, que es vivida de manera pública, colectiva y ritualizada, entendida como una ruptura biológica más que un drama personal, a una “muerte salvaje”, donde esta se convierte en algo individual y temido y en donde el moribundo es ocultado y escondido de la mirada social.

A diferencia de lo que sostienen tanto Elias (2009) como Ariès (2011), aquí vemos que la muerte no aparece negada, sino mirada de frente, como una posibilidad que hace reconsiderar la propia existencia. En *¿Qué puede un cuerpo?* la historia termina con un asalto frustrado, donde uno de los jóvenes es detenido y otro muerto. En el barrio la muerte se informa como dato duro de la realidad al que no se carga de dramatismo. Nadie llora al muerto que yace sólo en la calle, tapado con una bolsa negra de la que se escapa una mano. La muerte se presenta como aleccionadora. Esta actitud se observa cuando uno de los amigos del fallecido aconseja a otro joven: “Prefiero laburar y terminar roto que terminar en cana o muerto.”

Hacia el final del *film* cuando un joven cartonero pide un arma para probar robar cansado de trabajos duros obtiene la siguiente respuesta: “Vos tenés que trabajar, no sabés que jodida está la calle. ¿Me acaban de matar a un amigo y vos querés robar? Por qué no te rescatás.” En las escena final se ve al joven que pedía el arma tirar de su carro buscando desechos, una imagen similar a la que da inicio al *film*.

En el trabajo presentado en las XI Jornadas de Sociología “Mostrar el indecible. La muerte, el mal, lo sobrenatural y sus representaciones” analizamos las concepciones con respecto a la muerte que se articulan en las novelas de no ficción *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2012a) y *Si me querés, quereme transa* (2012b), del periodista Cristian Alarcón.

Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2012a) narra la vida de jóvenes delincuentes que se encomiendan a un amigo fallecido antes de salir a robar porque suponen que tiene el poder de detener las balas. *Si me querés, quereme transa* (2012b), es la historia de cinco familias que se disputaron el control de la venta de drogas en una villa porteña entre 2006 y 2009. Ambas novelas son relatos de vidas marginales.

En ellas la muerte también aparece como lo no negado, como lo no reprimido, y organizando la vida, de alguna manera similar a los *films* aquí analizados. En todos los casos la muerte aparece repentina y violentamente en personas jóvenes.

En dicho trabajamos señalábamos la emergencia un discurso social compuesto de dos concepciones respecto de la muerte que estarían ligados a concepciones de vida y que funcionarían como un binomio: buena vida/buena muerte y mala vida/ mala muerte. (Capelli, Genoud y Meo, 2015)

En sintonía con lo abordado en dicho trabajo parecería que las concepciones con respecto a la muerte, a lo decible, a lo que se puede abordar y mirar de frente como dato de la realidad son las muertes jóvenes productos de malas vidas, miserables, de postergación. Esas muertes pueden enfrentarse como tales. Las muertes seniles, longevas, producto de vidas largas de sectores sociales integrados no pueden afrontarse, deben esconderse, serían las muertes negadas, reprimidas de las que hablan Ariès (2011) y Elias (2009).

El indecible parece ser la dependencia más que la muerte, el sujeto autónomo que inventó la modernidad se contrapondría al sujeto que envejece camino a la muerte y que se vuelve dependiente de otros.

A modo cierre (o de nuevo comienzo): la apariencia de algo ausente

El punto de partida de este trabajo fue tratar de establecer cómo las industrias culturales en soporte audiovisual representan a la muerte y en ese mismo acto configuran prácticas en torno a ella. La elección de los materiales de abordaje puede aparecer como un tanto caprichosa y disímil si no se comprende que todos estos discursos atraviesan diariamente nuestras vidas. Puestas a pensar y pensarnos nos propusimos hallar continuidades en las representaciones acerca de la muerte analizadas.

En primer lugar aparecen en las producciones fílmicas escogidas, tres modos de *experimentar* la muerte y con ella de prácticas sociales que habilitan, como continuidad, como ruptura o como inicio. En el caso del capítulo de *Kanamemo* (かなめも, 2009), la muerte aparece como una continuidad, es un viejo familiar que vuelve a visitarnos, al que se recuerda, se participa con ofrendas de flores, bebida y comidas, se honra. En las películas de César González la muerte aparece como un fin, como una ruptura, por eso alecciona, ciertas prácticas terminan en la muerte joven y violenta; aquí la muerte es lo que hay que evitar, el punto límite y definitivo. Y por último, en los documentales de hijos de desaparecidos la muerte aparece como un inicio, como un camino de búsqueda de un cuerpo y de una historia; una historia de búsqueda que construirá un sujeto particular: ser hijo de desaparecidos.

Otro aspectos en los que nos parece propicio detenernos, es en la imagen con que se presentan a los fallecidos, en la celebración del *Obon* (お盆) que muestra el *anime* (アニメ) se utilizan imágenes de los muertos, estos son mostrados; algo similar ocurre en los sepelios en ausencia y en la entrega de los restos cuando el equipo forense determina a quién pertenecieron. En ambos casos, se recuerda un cuerpo, un rostro, una figura. En el caso de las historias de César González el cuerpo es ocultado, tapado, no hay rostro, se sabe que murió, se puede hablar de la muerte sin velos, pero no se puede mostrar su imagen, se reafirma como un límite, un punto final y entonces la muerte no tiene imagen.

La muerte como práctica performativa se hace patente cuando Rosaldo (2010) no puede llorar a su mujer, él sólo está enojado y suspira profundo repetidas veces y solloza pero sin lágrimas. Diferente pero similar a los hijos de desaparecidos que entierran cartas, DNI y fotos de sus padres. Diferente pero similar a la muerte que evoca Francesca cada vez que debe explicar que un texto, nuestro texto no existe pese a que se encuentra consignado el resumen en el programa Web de un encuentro académico. Es decir, prácticas que configuran un sujeto, que interpretan un papel aprendido culturalmente para dar sentido a lo que les acontece.

Por lo tanto, en el presente trabajo analizamos tres tipos de registro audiovisual de las industrias culturales: el documental, el ficcional y el de animación. Todos ellos atravesados por algún discurso acerca de la muerte y de la vida que alimentan los discursos sociales vigentes sobre lo decible y lo indecible.

Notas

(1) Los Rosaldo estudiaban una práctica ritual que consistía en la caza de cabezas entre las tribus cercanas ocasionada por la muerte de un miembro de su propia tribu.

- (2) Levin, Ch. (1988). Art and the Sociological Ego: Value from a Psychoanalytic Perspective. En J. Fekete (ed.), *Life After Postmodernism* (p. 22). London.
- (3) *Chan* (ちゃん), es un sufijo honorífico japonés que indica afecto y se utiliza con las personas cercanas de ambos sexos.
- (4) Haruka se refiere al fuego de bienvenida (*mukae-bi*) para recibir a los espíritus de los difuntos y el pepino que representa a un caballo para que llegue más rápido.
- (5) Se puede acceder al cortometraje a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnZgbWjG434>
- (6) Se puede acceder al cortometraje a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=uPausbSkgdE>
- (7) En ese sentido, cabe señalar que existen diferentes formas de hacer el duelo. Sin ir más lejos, en la región andina la muerte se vive de forma distinta que en las grandes zonas metropolitanas del país.

Bibliografía

- Alarcón, C. (2012a). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Aguilar.
- Alarcón, C. (2012b). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- Ariès, Ph. (2011). *El hombre ante la muerte*. Buenos Aires: Taurus.
- Berger, J. (2000). "Capítulo 1" en *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Capelli, F.; Genoud, G. y Meo, A. L. (2015). *Mostrar el indecible. La muerte, el mal, lo sobrenatural y sus representaciones* en las XI Jornadas de Sociología. Coordinadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes. Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Didi-Huberman, G. (2008). "La emoción no dice 'yo'. Diez Fragmentos sobre la libertad estética", en Jaar, Alfredo, "La política de las imágenes", Santiago de Chile: Metales pesados.
- Eagleton, T. (2006). "El nombre del padre: Sigmund Freud" en *La Estética como Ideología*. Madrid: Trotta.
- Elias, N. (2009). *La soledad de los moribundos*. Ciudad de México: FCE.
- Ginzburg, C. (2000). "Representación. La Palabra, la idea, la cosa" en *Ojazos de Madera*. Barcelona: Península.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosaldo M. (2011). Toward an Anthropology of self an feeling. Richard Shweder e Robert Levine (orgs.) *Culture Theory: Essays on mind, self an emotion*. Cambridge University

- Press. Cambridge. (Hay una traducción de Carlos Argañaraz. En: Cabrera Paula, Argañaraz Carlos. *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad: Antropología de las Emociones*. OPFYL. Buenos Aires), 2011 (1984).
- Rosaldo, R. (2010). *Cultura y verdad – La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala
- Sófocles (2008). *Edipo rey, Edipo en Colono, Antígona*. Buenos Aires: Colihue.
- Torre, M. y Abadi, F. (2007). *Pizza, birra, faso: narrar la catástrofe*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. UBA. Recuperado de (<http://www.aacademica.org/000-024/73.pdf>)
- Turner, V. (1980). "Introducción", Primera Parte: I "Símbolos en el ritual ndembu" y IV "Entre lo uno y lo otro: el período liminar en los <<rites de passage>>" en *La Selva de los Símbolos. Aspectos del Ritual Ndembu*, España: Siglo XXI.

Materiales audiovisuales

- Corral, M. (Director). (2011). *Como enterrar a un padre desaparecido*. Argentina. Recuperado de (<https://www.youtube.com/watch?v=uPausbSkgdE>)
- González, C. (Director). (2013). *Diagnóstico esperanza*. Argentina.
- González, C. (Director). (2014) *¿Qué puede un cuerpo?* Argentina.
- Stagnaro, B. y Caetano, I. A. (Directores). (1998). *Pizza, birra, faso*. Argentina.
- Takayanagi, Sh. (Director). (2009). *Kanamemo (かなめも)*. [Serie de televisión]. Episodio 7 "Mi primera bienvenida". Japón: AT-X, TV Aichi, TV Hokkaido, TV Osaka, TV Setouchi y TV Tokyo.
- Tiseira, L. (Director). (2013). *Homenaje a Francisco Tiseira*. Argentina. Recuperado de (<https://www.youtube.com/watch?v=ZnZgbWjG434>)